

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 1 marca 1909 r. № 5.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

od 8 marca r. b.: **Krucza Nr. 7 m. 24.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga.

W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4—5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1—15 marca).

1 marca 1882 r. um. Teodor Kullak.
1 „ 1835 r. ur. się Prout.
2 „ 1644 r. um. Frescobaldi.
2 „ 1824 r. ur. się Smetana.
2 „ 1830 r. pożegnalny koncert Chopina w Warszawie.
2 „ 1887 r. um. Troszel.
3 „ 1843 r. założono Konserwatorjum w w Lipsku.
3 „ 1875 r. wykonano po raz pierwszy „Carmen“ Bizet'a w Paryżu.
4 „ 1895 r. um. St. Niedzielski.
5 marca 1609 r. um. Gomółka.
5 „ 1880 r. um. Sowinski.
6 „ 1785 r. ur. się Kurpinski.
8 „ 1714 r. ur. się Filip Em. Bach.
8 „ 1858 r. ur. się Leoncavallo.
8 „ 1869 r. um. Berlioz.
8 „ 1873 r. wystawiono w Poznaniu „Halkę“.
10 „ 1832 r. um. Clementi.
10 „ 1844 r. ur. się Pablo de Sarasate.
10 „ 1870 r. um. Moscheles.
11 „ 1813 r. ur. się Lamperti.
12 „ 1832 r. um. Kuhlau.
13 „ 1860 r. ur. się Hugo Wolf.
15 „ 1883 r. um. K. Studziński.



Rok II. Warszawa, 1 marca 1909 r. № 5.

Bolesław Śmiały.

Dramat muzyczny w 3 aktach, 4 odsłonach **Ludomira Różyckiego.**
Słowa Aleksandra Bandrowskiego.

Od czasów Moniuszki (mianowicie „Halki“) nie stworzono u nas na polu muzyki operowej prawie żadnego dzieła, o którem możnaby powiedziec, że jest pod każdym względem zdolnem do życia, że jest dziełem istotnie wartościowem, któreby wniosło do wszechświatowej literatury pierwiastki nowe i było wyrazem nowoczesnych zdobyczy na polu techniki instrumentalnej i wszystkich innych środków, opierających się na rozszerzeniu funkcji harmonicznych (że nie wspomnę o polifonij!) i pogłębienia siły wyrazu. Że polskie opery, zasługujące bądźcobądź na większą uwagę (np. „Goplana“ Żeleńskiego) nie weszły na stały repertuar teatrów polskich, to winę tego przypisać należy tylko naszym dyrekcjom teatralnym, które w karygodny sposób lekceważyły dotąd polską sztukę i w ten sposób oddziaływały ujemnie na szeroką publiczność, która mimo to jednak domagała się i domaga stanowczo większego kultu dla swojskich utworów.

Lwowski teatr miejski, mający wszelkie warunki do bardziej intensywnego zajęcia się polską sztuką, najmniej może przyczynił się do jej podniesienia przez swoje nieprzychylne stanowisko, jakie zajmował dotychczas w stosunku do kompozytorów polskich i ich utworów. Trzeba było aż dzieła przepotęznego, o wartości istotnie pierwszorzędnej, aby scena lwowska zajęła się niem nieco szczerzej, aniżeli zwyczajnie i w ten sposób przyjęła na siebie cząsteczkę chwały, jaką to dzieło opromienia całą muzykę polską.
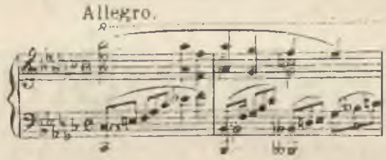
„Bolesław Śmiały, trzyaktowy dramat muzyczny *Ludomira Różyckiego*, to dzieło przełomowe w polskiej twórczości operowej. Jest to przedewszystkiem pierw-

szy *dramat muzyczny* polski, następnie jest dziełem skonczonem pod względem przepysznego opracowania muzycznego i głębokiego wczucia się w wielkie idee. Zanim czytelnicy zaznajomią się z charakterystyką muzyczną „Bolesława“, opowiem pokrótce jego treść.

Przedewszystkiem wypada zaznaczyć drogę, jaką przechodziła myśl twórcza przy opracowaniu „Bolesława Śmiałego“. Wiadomem jest szerokiemu kołu znawców i wielbicieli Różyckiego, że decydujący wpływ na jego twórczość wywarły wiekopomne, wieszcze dzieła Stanisława Wyspiańskiego. I „Bolesław Smiały“ wykazuje swoje pochodzenie od znanego dramatu Wyspiańskiego, tak pod względem przejęcia jego idei, jak też odczucia przecudnej poezji epoki średniowiecznej, mimo, że jest osnuty na librecie p. Bandrowskiego, wzorowanem przeważnie na Kraszewskim.

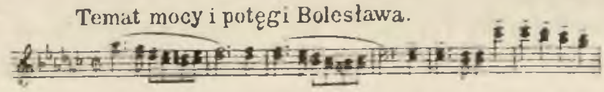
Różycki podejmuje w swoim dramacie wielką myśl niezrozumianego przez wieki bohatera, Bolesława, który chciał oswobodzić lud, ciemiężony przez możnowładców i kler, i stworzyć nowe państwo, oparte wyłącznie na ludzie. Ta myśl jest przewodnią myślą dramatu. Kompozytor zaklął wielką ideę w *temat wolności ludu;* temat ten jest osią, naokoło której przewijają się wszystkie inne tematy. Przeważna ich część wykazuje nawet blizkie pokrewieństwo z tematem wolności, uzmysławiając w ten sposób drogi, jakie przechodziła myśl Bolesława, napotykając ciągle nowe przeszkody.

Temat wolności ludów.



Przygrywka orkiestrowa do „Bolesława Smiałego" jest jakby natchnioną pieśnią wolności. Odrazu wiemy, co będzie treścią dramatu. Wiemy już, jaka idea przenika dramat: to idea wolności. Temat ten, połączony z tematem *mocy i potęgi Bolesława* (który nas zaznajamia z charakterem króla) — tworzy przepiękną i nadzwyczaj foremnie pomyślaną przygrywkę do dramatu.

Temat mocy i potęgi Bolesława.

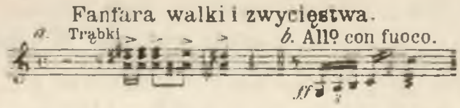


AKT I. Zwolna ucisza się pieśń wolności. Orkiestra nurza się w powodz, tematów miłosnych, o piętnie wybitnie zmysłowem i towarzyszy śpiewowi *Krysty* kochanki króla. Krysta żali się na króla, że jest taki zmienny, że nie wie, czy ją kocha naprawdę, czyli też jest mu tylko zabawką miłosną. Boi się, aby jej pan nie porzucił, ale po chwili uspakaja się, mówiąc, że król jej nie może porzucić. Przecież jemu trzeba ust kraśnych, śpiewu wesołego, a nikt go tak nie potrafi rozweselić, jak ona. Wtem dolatują zdala głosy rogów. W orkiestrze ostry rytm ilustruje pochód orszaku królewskiego. Krysta zrywa się i odchodzi, bojąc się, aby jej pan nie zobaczył. Wśród wspaniałej fanfary wchodzi potężny, lecz chmurny Bolesław w otoczeniu witeziów, władyków i ziemian. Bolesław opowiada na tle motywu:

Temat władzy królewskiej.
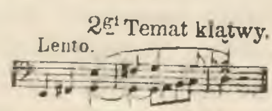


towarzyszącego każdorazowemu jego wystąpieniu, że wszędzie widzi niechęć i intrygi kleru, który podburza przeciw niemu naród. Wśród zwycięskich fanfar woła zapalony król, że na jego tronie brak miejsca dla *dwuch* (t. zn. dla niego i biskupa *Stanka*, który toczył walkę z królem). Bolesław będzie bronić praw ojców swoich i zgniecie wszelki gwałt przemocą. Miejsce to ilustruje orkiestra następującym tematem:



W następnej scenie żalą się witezie przed królem, że biskup Stanko wbił się klinem w ich orszak i tak dziwnie na nich popatrzył, że ten wzrok ściął ich mrozem. Rozdrażnienie króla wzrasta, gdy Krysta wymusza na nim przyrzeczenie, aby darował życie Mścisławowi, jej prawowitemu małżonkowi, który upominał się u króla o żonę, za co go ten kazał uwięzić. Krysta próbuje rozweselić króla i śpiewa cudowną pieśń: „Leć, pieśni, leć", w której żali się, że król ją tak mało kocha — niechaj mu ta pieśń powie przynajmniej, jaką ona miłość żywi dla niego. Lecz Bolesław niezadowolony ze smętnej pieśni, każe jej nucić pieśń inną, weselszą. Wtem wchodzi podkomorzy *Stosław* i oznajmia przybycie *Stanka*. W orkiestrze słychać ponure tematy biskupa, które doskonale charakteryzują mistyczny niemal ascetyzm i powagę kościelną. Na wieść o przybyciu biskupa król wzburza się niezmiernie. Podczas tego mieszają się tematy *walki* z tematem *anatemy* biskupiej i wytwarzają burzliwą atmosferę. Jeszcze jednak odzywają się tematy miłosne i król żegna się ze swoją kochanką w przepięknym duecie. Wchodzi biskup. Orkiestra przybiera ponurą barwę, charakteryzuje surowość i powagę księdza Stanka i intonuje temat klątwy biskupiej:

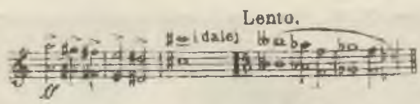




Biskup wyrzuca królowi zbyt krwawe rządy, że z powodu tego rycerstwo się burzy, i wzywa monarchę do poprawy. Napomina Bolesława, żeby oddał żonę Mścisławowi i zaprzestał szerzyć zgorszenie wśród ludu. Księża i możni gnębią lud, odparł król, on zaś Kościoła nie chce słuchać, słucha tylko Boga. Biskup gromi Bolesława i przepowiada królowi i jego potomstwu zgubę. W najwyższym rozdrażnieniu król chwyta za miecz i każe biskupowi uchodzić, bo go rozsieka, ale nie może wytrzymać wzroku Stanka i pada nieprzytomny na krzesło. Orkiestra kończy akt I-szy zapowiedzią przekleństwa, które wisi nad głową Bolesława.

AKT II. Bolesław znowu popadł w zwadę z biskupem. Niespokojny nastrój, burzliwa muzyka. Na scenę wpada zdyszany Bolesław i każe jednemu z witeziów

rozegnać ludzi, którzy krzycząc, nie dają mu spokoju. Bożydar tłumaczy królowi, że to burza sprawia taki hałas, że ani żywej duszy niema na dworze. W orkiestrze odzywają się ciągle tematy burzy, które przechodzą następnie w pieśń wolności. Bolesław nazywa zdrajcami rycerstwo, które odpadło, ale ma nadzieję, że przybędzie nowe. Stanko jest zdrajcą, jest on bowiem w zmowie z wrogami, których chce wprowadzić do kraju po wyklęciu króla. Słychać rytmy fanfary zwycięstwa, wreszcie orkiestra ucisza się zwolna, zmęczony król zasypia. Chwila ciszy. Do komnaty królewskiej wchodzi trwożliwie żona Bolesława, Wielisława; a następnie matka króla, Dobrogniewa i syn, Mieszko. Wielisława skarży się na swój los i w modlitwie błaga Boga, by nie karał jej za winy króla Podczas tej modlitwy odzywa się następujący temat, który można nazwać tematem nieszczęścia, jakiem była miłość Bolesława do Krysty:



Król rzuca się na łożu, trapiony strasznymi snami. Woła Krysty. Stworzone niewiasty są przekonane, że to straszna klątwa miota królem we śnie. Wiedzą one bowiem o tem, że króla *już* wyklął biskup Stanko i oznajmiają to Bolesławowi, gdy się budzi ze snu ciężkiego. Nawołują go do poprawy i pokuty, on jednak, uniesiony straszną żądzą zemsty, wybiega wśród burzliwych pasaży całej orkiestry.

AKT III. Obraz pierwszy zaczyna tęskna słowiańska melodja, nucona przez flety i skrzypce. Krysta wie już o klątwie, jaka spadła na króla i trwoży się o jego życie. Wtem wbiegają witezie: Bożydar i Tomir. Włosy mają w nieładzie, a w w rękach krwią zbroczonych trzymają miecze. Widząc ich, Krysta zapytuje, czemu tacy skrwawieni. Oni kłamią, że ubili zwierza na łowach. Krysta im nie wierzy i coraz natarczywiej pyta o króla. Dowiaduje się wreszcie, że król zabił biskupa, mszcząc się za klątwę. Król nie mógł inaczej, król musiał! Krysta wydaje okropny krzyk trwogi, umysł jej zaczyna się mącić, ma okropne przewidzenie. Wreszcie upada zemdlona na ziemię, a witezie, obudzeni z odrętwienia łoskotem jej upadku, oglądają się wkoło z trwogą i wybiegają, biadając nad zniknięciem króla.

Obraz trzeci przedstawia podwórzec zamkowy na Wawelu wśród ciemnej i głuchej nocy. Na scenę wchodzi znękany król. Zdala słychać nawoływania strażników. Bolesław tłumaczy się ze swego czynu. Wie on, że czyn jego okrzyczą za zbrodnię i wzburzą niechętnych władyków. Ale on pokłada nadzieję w ludzie i na nim chce oprzeć swoje nowe państwo. Za chwilę witezie oznajmiają królowi, że setki zbrojnych władyków otoczyły dworzec królewski, lżą króla, nazywają go mordercą i żądają, aby opuścił kraj. Słychać tłumny pochód i śpiew: „Święty, Swięty, niepojęty". Lud niesie trumnę zabitego biskupa. Bolesław dopiero teraz widzi, że jest sam, opuszczony przez wszystkich. Wtem uderza piorun, słychać coraz większy hałas. Wpada tłum ludzi i lży króla. On jednak staje odważnie naprzeciw nich. Tłum, widząc spokój Bolesława, staje jak wryty i otacza go półkolem. Bolesław, zawiedziony w swoich nadziejach, odzywa się: „Kto wy? Lud! Dzieci tej ziemi? Wy tą opoką, na której państwo moje chciałem oprzeć?" I wyrzeka straszne proroctwo. Naród, który nie chciał zrozumieć wielkiej idei swego króla, musi zginąć. Mordy i waśń braterska niszczyć go będą i zaprzęgą do niewoli. Bolesław idzie na tułaczkę. Witezie i część ludu upadają mu do nóg i proszą go, aby został. Bolesław żegna wszystkich wzrokiem, dosiada konia, w tej chwili jednak zakrywa go chmura. Niema scena, podczas której cały tłum stoi jak skamieniały, patrząc za znikającym Bolesławem. Orkiestra w tym czasie intonuje ciągle

tematy wolności, które tu znajdują swój najwyższy wyraz i każą nam przypuszczać, że idea Bolesława przeniknie kiedyś cały naród i oddali od niego zgubę.

Lwów, w lutym. *Jarosław Leszczyński.*

Mikołaj Gomółka.

(W trzechsetną rocznicę śmierci. † 5 marca 1609).

Jakkolwiek nazwisko Gomółki nie dostąpiło dotychczas zaszczytu (jak zresztą i wiele innych zasłużonych imion polskich), aby być zamieszczonem na kartach historji muzyki powszechnej, dla dziejów jednakże sztuki polskiej jest ono wysoko cenione. I chociaż talent Gomółki nie dorównywał mistrzom tej miary, co Zieliński, Marcin Leopolita lub Wacław z Szamotuł, nie zmniejsza to wcale zasług, jakie złożył Gomółka na ołtarzu muzyki ojczystej. O zdolnościach muzycznych Gomółki świadczy jedyne dzieło, które szczęśliwie przechowało się do naszych czasów, są to mianowicie melodje do 150 psalmów Kochanowskiego. Tytuł tego dzieła: „Melodiae Na Psałterz Polski, przez Mikolaia Gomółke uczynione. W Krakowie w Drukarni Łazarzowey Roku Pańskiego 1580". Niewielka liczba egzemplarzy tego dzieła stanowi dziś cenną wartość książnic polskich. (Niektóre z tych psalmów, mianowicie 4 i 150 umieścił Sowinski jako dodatek w swoim „Słowniku muzyków polskich", a przez to samo ułatwił możność choć częściowego zapoznania się z twórczością Gomółki). Czy melodje do psalmów były jedynem dziełem Gomółki, na to historja nie daje nam stanowczej odpowiedzi, robiąc jedynie przypuszczenie, że oprócz psalmów plon twórczy mistrza XVI w. składa się z wielu innych dzieł treści religijnej i świeckiej, Jako współczesny Palestrinie, porównywany był nawet — nie dość zresztą szczęśliwie — z mistrzem włoskim, choć dzieliła ich wielka różnica co do formy i stylu, jak również przewaga wiedzy muzycznej Palestriny. Prochy Gomółki spoczywają w kościele w Jazłowcu (w Galicji), gdzie też wzniesiono mu pomnik, z którego Gerson odtworzył swego czasu postać przedstawiciela muzyki polskiej, znajdującego się na tym pomniku. Portret Gomółki zamieszczamy w dzisiejszym numerze.



Mikołaj Gomółka.

Manru.

Ruch operowy w Lipsku.

Dziwnem może się wydawać, że miasto takie, jak Lipsk, posiada bardzo mierny zespół operowy. Niestety, tak jest, a przyczyna złego dość prosta: strona materjalna teatru tutejszego przedstawia się więcej, niż smutnie. Lipsk, nie mogąc konkurować z teatrami nadwornymi, gdzie deficyty stale pokrywają szkatuły prywatne osób ukoronowanych, musi ograniczać się na tych drugorzędnych siłach wokalnych, które obecnie posiada. Za wyjatkiem W. Soomer'a i J. Urlus'a, dwuch doskonałych przedstawicieli wagnerowskich postaci bohaterskich, mamy tu głosy, albo już zupełnie zerwane, lub też jeszcze nie rozwinięte. Z trzech kapelmistrzów najdzielniejszym i najzdolniejszym jest naczelny kierownik Hagel, szczególniej jako wykonawca Wagnera zachwyca głęboko odczutą interpretacją oraz nienieinieckim temperamentem. Za aparat orkiestrowy w operze służy, jak wiadomo, zmniejszony komplet orkiestry Gewandhaus'u. Ostatnia tutejsza premjera „Ilzebil“ (symfonja dramatyczna według nazwy autora) Fryderyka Klose, kompozytora monachijskiego, wykonaną była wogóle po raz pierwszy przed kilku laty w operze nadwornej w Karlsruhe pod dyrekcją Mottla. Faktyczną zasługę reżysera sceny lipskiej, d-ra Löwenfelda, jest wprowadzenie do repertuaru tego nawskroś oryginalnego dzieła. „Ilzebil“ nazwę obok „Salome“ najpotężniejszą i najciekawszą współczesną operą niemiecką. Treść do opery zaczerpnął autor z bajki Grimma o „Rybaku, jego żonie i wielkiej rybie“; cała akcja „Ilzebil'u“ przesuwa się przed nami w trzech obrazach bez przerwy (na wzór „Złota Renu“). Muzyka dziwnie samodzielna (chwilami tylko czujemy trochę wpływu Brucknera), bogata w piękne, szerokie melodje i pełna przedziwnych, czasem mistycznych nastrojów. Dzieło to instrumentowane jest również w sposób niezmiernie oryginalny i ciekawy, mianowicie w I-szym obrazie czynną jest tylko orkiestra smyczkowa, w II gim przybywają instrumenty drewniane, pełna zaś orkiestra (z czterema trąbkami, trzema puzonami i tubą) występuje dopiero w obrazie III-cim. Godnem uwagi jest też wprowadzenie przez Klose'go do orkiestry fortepianu; ostatni w połączeniu z orkiestrą smyczkową, głównie zaś z harfą, wytwarza odrębny, a piękny koloryt. Poza tem repertuar, jak na wszystkich scenach niemieckich, składa się z Wagnera, Lortzinga, Mozarta itd. oraz kilku starych i młodych włochów. W Aino Ackte (występy gościnne) poznałem idealną wykonawczynię „Salome". Stworzony przez nią typ wkroczył już w dziedzinę tego, co nazywamy pervers, lecz według mego zdania Wilde, również i Strauss, tworząc „Salome“, nic innego na myśli nie mieli. *Ignacy Neumark.*

WSPÓŁCZEŚNI MUZYCY POLSCY.

Skreślił Roman Chojnacki.

(*C. d.*)

Miller Władysław (Bojomir), urodzony 27 listopada 1863 r. w Monte Albano we Włoszech północnych. Pierwsze studja muzyczne prowadził pod kierunkiem Bottesini'ego (1823—1889 wirtuoz na kontrabasie, autor kilkunastu oper), a następnie

też zawodowych „macherów“ reklamy: migawkami dziennikarzy, rozplotkowanem gadulstwem reporterów, co dnia na szpaltach dzienników oznajmiających o niezwykłych gdzieś — kiedyś sukcesach, nagrodach, krzyżach — słowem całym aparatem środków kupieckich, służących do niezawodnego zaciekawienia nabywców biletów koncertowych.

Jeżeli jestem dającym się łatwo zasugiestjonować poczciwcem — idę na koncert, błogo odurzony nadzieją mających spaść na mnie wzruszeń artystycznych i entuzjazmuję się ryczałtowo wszystkiem, co idzie ku mnie z estrady. Jeżeli zaś przytem mam w sobie szczyptę rozważnego krytycyzmu — zaniepokoję się przy pierwszem rozejściu się wirtuozki z orkiestrą, czuję zdecydowany niesmak po zakończeniu utworu o półtora taktu wcześniej od orkiestry (koncert Lalo), a o mętnej sprawności palcowej w zbyt szybko granych „Tańcach“ Sarassatego mam gotowe (zbyt pochopne) określenie tej gry, jako politurowanej tandety. To przemawia gorycz za rozczarowanie. Rzecz prosta: słuchacz, zewsząd *a priori* przygotowywany, naiwnie wierzy w nastąpić mające objawienie czegoś niezwykłego — zawód co do tego rodzi w nim zrozumiałe zniecierpliwienie i niesprawiedliwość w ocenie dużego talentu. Tak jest — talentu. Bo Ira Novi ma talent duży. Dawno nie słyszałem z takim temperamentem młodzieńczym granej „symfonji hiszpańskiej“ Lalo. W utworach z towarzyszeniem orkiestry nie może ten temperament, co prawda, mieć odpowiedniego wyrazu, gdyż wirtuozka posiada ton zupełnie słaby. Czystość intonacji i śpiewność frazowania dopełniają zalet jej gry, technicznie bliskiej już do doskonałości, a indywidualnej właśnie świeżym rozpędem temperamentu. Chciałoby się w tej pełnej talentu artystce rozbudzić bunt przeciw ręce, prowadzącej ją może po drodze efemerycznych sukcesów estetycznie stylizowanej blagi estradowej, ale bez pierwszorzędnego uwzględniania (mniejsza o to!) poważnych celów sztuki i „niepewnych“ zasług, stąd płynących. Orkiestra grała pod dyrekcją p. Noskowskiego symfonję E mol Dworzaka oraz „Phaeton“ Saint-Saensa, poprzedzony pogadanką o tym utworze przez samego dyrygenta. Żywe słowo zastąpiło z pożytkiem dla słuchaczy nie zamieszczany w programach rozbior rozumowany tego utworu.

∽ 3-ci wielki symfoniczny koncert pod dyrekcją p. Melcera w części orkiestrowej zawierał utwory nowe (oprócz rzadko grywanej „Legendy“ Dworzaka) i przytem będące dla swej wartości ozdobą koncertów europejskich, jak np. warjacje symfoniczne Elgara, kompozytora angielskiego, głównie znanego z tego dzieła. Mają to być poszczególne charakterystyki muzyczne całego szeregu przyjaciół Elgara (między innymi — jednego jąkały). Jednak i bez wiedzy o tym (zresztą podrzędnym) „programie“ dzieła, zajmuje ono, nawet zachwyca, gdyż jest kompozycją wartościową muzycznie, w oderwaniu od powyższego programowego podkładu. Jest też dziełem wybitnego talentu i pomysłowości w rozporządzaniu środkami umiejętności muzycznej. Artystyczne traktowanie tematu w każdej warjacji pod względem oświetlania go, wyłożenia w zawsze odmiennej barwie instrumentacyjnej, rozmaitość nastrojów, treściwe, zwięzłe wypowiadanie myśli w harmonjach logicznie modulowanych i pełnie — brzmiąco instrumentowanych — wszystko to stawia warjacje Elgara w rzędzie utworów, z których promieniuje wielka kultura ducha, wyjawiona w formie artystycznie skończonej.

„Baba Jaga“ jest obrazkiem muzycznym małych rozmiarów, a bardzo ciekawym, obrazkiem w dosłownem znaczeniu, gdyż, na podobieństwo swego nauczyciela Rimskiego-Korsakowa, Liadow w tej kompozycji manipuluje głównie środkami muzycznymi dla celów kolorystycznych, dla dźwiękowego uplastycznienia naiwno bajkowego epizodu. Stąd skrząca się jaskrawością celowych efektów instrumentacja tego fantazyjnego drobiazgu.

Solista koncertu, p. Rosenthal, grał koncert e-mol Chopina, „Lindenbaum" Schuberta—Liszta, własne „Papillons“ i parafrazę walca Straussa. I tym razem wyjawił p. R. te same właściwości swego talentu, które go tak silnie wyodrębniają w szeregu pierwszorzędnych wirtuozów. Próżnoby szukać w jego grze należytego odczucia nastrojów głębokich — ale zato niema chyba p. Rosenthal współzawodnika w tej dziedzinie muzycznej sztuki odtwórczej, gdzie ma przemówić finezja, filigranowość niemal sprawności palcowej, pastelowa — dyskretna subtelność frazowania, i wogóle niebywała precyzja w swobodnem opanowaniu instrumentu dla wydobycia zeń indywidualnego tonu, cechującego wszystko, co p. Rosenthal gra: wyrafinowanej wytworności. Do takiej jednak cyzelerskiej perfekcji można dojść tylko, posiadając, jak p. Rosenthal, technikę wszechstronnie rozwiniętą, czego dowiódł brawurowem odegraniem kilku bezwartościowych, ale niezwykle trudnych utworów nad program (np. własne parafrazy walców Straussa i Chopina).

∽ Na drugim swym występie Kubelik grał z większych kompozycji koncert D dur Paganiniego. Jakkolwiek wirtuoz ten posiada talent nadzwyczaj harmonijnie

zrównoważony we wszystkich jego czynnikach składowych — to jednak na występie omawianym strona techniczna wykonania zmuszała do otrząśnięcia się z bezkrytycznej sugiestji, pod wpływem której entuzjazmujemy się zazwyczaj talentami... szczęśliwymi, kosztem zasłużonych. Że Kubelik jest skrzypkiem o wielkiej technice — tego dowiódł jeszcze raz koncertem Paganiniego, odegranym (naogół) z brawurową swobodą w najtrudniejszych jego miejscach (np. w niezwykle najeżonej trudnościami kadencji). Ale fałszywemi tercjami, brzydkimi flageoletami, branymi silnie całym smyczkiem, trzeszczącym, suchym tonem akordów (w tymże koncercie) otworzył chyba oczy licznym „znawcom", hyperbolicznie uważającym Kubelika za przedstawiciela *nieskazitelnej doskonałości* w grze skrzypcowej. Orkiestra pod dyrekcją p. Melcera odegrała powtórnie piękne warjacje Elgara, oraz pod dyrekcją p. Gużewskiego — jego „Rapsodję polską". Nie można nazwać tego dzieła dziełem wartościowem. Jednostajność motywów, zupełny brak barwności instrumentacyjnej, monotonja rytmiczna uniemożliwiają żywsze przejęcie się tą muzyką poprawnie zrobioną, a tak mało mówiącą. Bo niema ani polskości w jej wyrazie (poza kontrapunktycznem traktowaniem motywów ludowych), ani jakiegobądź usprawiedliwienia jej nazwy: rapsodja uprawniałaby do większego polotu bodaj w opracowaniu tematycznem.

Jedną część swego 7-go koncertu p. Fitelberg poświęcił pamięci M. Karłowicza i dyrygował jego „Smutną opowieścią" oraz nieznaną jeszcze „Rapsodją litewską". Urodzony na Litwie, musiał ten nieodżałowany kompozytor wżyć się głęboko w oblicze ducha ziemi litewskiej, skoro w tak wyczutej charakterystyce uplastycznił muzycznie jej słońca i chmury. W tem właśnie leży najlepsze usprawiedliwienie *rapsodyczności* tego symfonicznego dzieła (widzę w tej nazwie wywaganie epickiego ujęcia idei), rapsodyczności zwykle nieopatrznie nadużywanej w tytułach utworów o powierzchownem traktowaniu motywów ludowych.

Temat pierwszy „Rapsodji litewskiej" jest tematem nadającym dziełu ogólny koloryt melancholijny, oryginalny motyw ludu (ściślej mówiąc) białoruskiego, oparty na trzech tonach, ogromnie tęskny przez swoje ubóstwo jednostajnego rysunku melodyjnego. Nic to, że w części środkowoj „Rapsodji" rośnie on wśród rytmów niespokojnych do dramatycznego wyrazu walki i burzy, w końcu rozpłynie się odnowa w żałosny, beznadziejny nastrój, taki niezastąpiony w „Rapsodji", która ma być „Rapsodją *litewską*". Pozatem p. Fitelberg wystawił, jak zawsze, doskonale przygotowaną symfonję VI-ą Czajkowskiego i znakomite warjacje Regera.

Adam Wylężyński.

Z innych sal koncertowych.

(21/II) *Koncert Tow. Muzycznego w Sali Ratuszowej.* — (21/II) *Poranek Sekcji muzyki zbiorowej (Sala Tow. Wiośl.).*

Program ostatniego koncertu Towarzystwa Muzycznego nie należał do fortunnych pomysłów. Poza znanym już skrzypkiem p. Kochańskim, brały udział śpiewaczka p. Zahorowska, pianistka p. Wąsowska-Badowska i deklamator p. Trojanowski. Czyż aż tak jest trudno o muzyków u nas, że stale trzeba uciekać się o pomoc do deklamatorów? A może deklamacja jest uważaną za gałąź muzyki; może tego wymagają tradycje „muzykalnej" Warszawy? Naprawdę, czas już zaprzestać tego. Część muzyczna, wykonana głównie przez pp. Zahorowską i Wąsowską-Badowską, pozostawiała wiele do życzenia, specjalnie ze względu na p. Zahorowską, która poza dźwięcznym sopranem ma tak prymitywne pojęcie o sztuce śpiewu, że produkcji tych słuchałem z wielkim zdumieniem. P. Wąsowska-Badowska nie należy do pierwszorzędnych artystek, nie można też sądzić jej podług zbyt wygórowanej miary, ale można i trzeba przypomnieć (ze względu na wykonanie 6 preludjów Chopina) bajkę o Apellesie. *P. R.*

Z kolei wypadło sekcji muzyki zbiorowej poświęcić poranek działalności muzycznej Nowakowskiego (1800—1867) i Bergsona (1820—1898). Obaj ci kompozytorowie nie odznaczali się oryginalnością talentu twórczego, obaj też nie zaważyli wybitnie na szali naszej kultury muzycznej. Dla względów jednak retrospektywnych należało ich przy-

pomnieć ogółowi. Dziedzina działalności Nowakowskiego obejmowała różne rodzaje kompozycji, talent jego był płodniejszy, dlatego też i znanym był on bardziej od Bergsona. Dużą popularnością zwłaszcza cieszyły się jego piosenki. Sześć też z pomiędzy nich odśpiewała p. Bystrzyńska, śpiewaczka o materjale głosowym b. pięknym, wprost nakazującym *poważne* zajęcie się jego ostatecznem wydoskonaleniem. Kwintet fortepianowy (z kontrabasem) odegrali pp.: Dłutowski, Araszkiewicz, Kobyliński, Lewkowicz i pani Dąbrowska. Kompozycja ta, wzorowana w budowie na wzorach klasycznych, choć nie odznacza się wybitnemi zaletami, jako dzieło sztuki, stoi jednak wyżej pod względem inwencji melodyjnej i opracowania kontrapunktycznego od bezpretensjonalnej drobnostki Bergsona na trio fortepianowe (p. Dąbrowska, pp. Barszczewski i Kobyliński). Część muzyczną poprzedził odczyt redaktora R. Chojnackiego o obu kompozytorach.

Ad. Wyleżyński.

Z TEATRU.

(**Teatr Rozmaitości**: „*Dla rubla*“—*4 sceny z życia przez Kazimierza Zalewskiego.*)

Pan Kazimierz Zalewski przemówił raz jeszcze... Rezultat był taki, jak dawniej: zobaczyliśmy znowu aktualny, zabarwiony sensacją, obraz życia „Warszawki“. Z gruntu przykry widok: pokazują nam jakichś dyrektorów banku, — ci kradną; dziennikarzy — ci dla osobistych korzyści osłaniają te kradzieże publicznie; urzędników, — ci nie cofną się przed żadnym bagnem, za którem cicho i słodko śnią lądy Protekcyi i Awansu; żony urzędników, — te wręcz niefrasobliwie ofiarują się na metresy każdemu, kto hojnie płacić umie. Autor nazwał swoje cztery akty — scenami z życia; co do mnie, byłbym zdania, że właściwiej byłoby je nazwać — scenami dla — kinematografu.

O cóż bo doprawdy chodzi autorowi? O to, że takie fakty spotyka się w życiu? Ależ tak! na każdym niemal kroku. Lecz o tem wie każdy widz w teatrze. Więc może o rysunek psychologiczny poszczególnych postaci? Też nie, — otrzymujemy stare, zużyte dostatecznie szablony. O niezwykłą intrygę? Jest wprost dziecięco - naiwna. O szczególny kolor i ruch nastrojów? Są całkowicie bezbarwne, powiedziałbym: niema ich wcale...

Proszę posłuchać. Akt pierwszy: niemłoda baronowa, właścicielka banku, — ubogi młodzieniec; on marzy — o dyktaturze w zreformowanym banku, — ona zaś o tej dyktaturze, która... Arbeit macht das Leben süss, aber man lebt doch nicht blos für das Vergnügen! Akt drugi: wszystko jest na dobrej drodze: zastajemy młodzieńca w fotelu dyrektorskim; otóż i baronowa: teraz nastąpi miły spacer po parku, lecz nadciągają wielkie chmury — usunięci dyrektorzy knują intrygę; no, odgadnijcie, proszę! Ni mniej, ni więcej, tylko: baronowa otrzyma anonim, że jej protegowany ma kochankę! Co? prawda, jaki tęgi pomysł! Akt trzeci: sesja banku: młodzieniec za chwilę ma otrzymać urzędowe potwierdzenie nominacji na dyrektora; nic to, że powiedział dość naiwną mówkę: nastrój w sali jest jak najżyczliwszy dla niego. Lecz niszczy wszystko okrutna intryga; baronowa otrzymuje w czasie sesji ów anonim i wierzy mu z dziwną łatwowiernością. Natychmiast też odwołuje kandydaturę pupila. Biedny bohater! Akt czwarty: znów baronowa i nieszczęsny młodzieniec. Wymówki; wreszcie: propozycja zostania w banku — na skromniejszej posadzie.

Tu kończy p. Zalewski swoją sztukę, utrzymaną od początku do końca w zdecydowanie odstręczającej szarzyźnie. Niema w niej zasadniczej cechy satyry obyczajowej: kontrastu (światłocienia), choćby najdyskretniej zaznaczonego. Widz nie jest w stanie uwierzyć w tego konwencjonalnego „bohatera“, walczącego z otoczeniem, ani w jego uczciwość, ani w zdolności. Owszem, zrażony gatunkiem jego kompromisów, sądzi, że niedołęstwo (nie *wola*) pozbawiło go niezaszczytnej „karjery“. — Mrok, brak świeżości inwencji, brak polotu, uczucia, dowcipu wreszcie. Te „sceny z życia“ mają płytki ton re-

porterskiej sensacji z brukowego dziennika. Zapewne, są tacy, którzy takim sensacjom zawdzięczają swe najlepsze wzruszenia; na nich też zapewne liczył p. Zalewski. Nie zawiedzie się: imię ich—legjon; dzisiejsza „publiczność" naogół ma te same upodobania, co ta dawniejsza, z przed 30 laty, której „królował" p. Zalewski: zwabi ją do teatru przedewszystkiem plotka sensacyjna.

Artyści grali sprawnie P. Lüde jest w każdym słowie i gieście damą z plutokracji; p. Pichor doskonale w szczegółach pochwyconą warszawianeczką z mieszczańskich saloników; p. Frenkiel stara się o żywsze kolory dla bladej postaci Bryndzewicza; p. Wilczyński sprzedajnego redaktora uposaża w bardzo dosadną charakterystykę. Dużo szczerości wykazuje p. Mirska. P. Bednarczyk jest typowym woźnym. Wystawiono sztukę przyzwoicie. W końcu uwaga: statyści w 3 akcie są nieodpowiednio ucharakteryzowani.

Mieczysław Finkelstein Zięmbowski

KRONIKA.

= **Z dniem 8 marca r. b. Redakcja „Młodej Muzyki" mieścić się będzie przy ul. Kruczej № 7 m. 24.**

= 11 lutego wystawiono na scenie teatru we Lwowie dramat L. Różyckiego p.t. „**Bolesław Śmiały**". Dzieło doznało gorącego przyjęcia. O stronie muzycznej „Bolesława Śmiałego" poinfurmujemy w następnych numerach „Mł. Muz."

= We Włocławku osiada na stałe, poświęcając się pracy pedagogicznej, panna **W. Sokołow-Neumark,** b. uczennica prof. Teichmullera w konserwatorjum lipskiem. Jako dobrze obznajmiona z metodą tego profesora, panna S. była jego asystentką w ciągu kilku lat ostatnich.

= W Petersburgu zmarł jenerał **Bogolubow** były prezes rady nadzorczej konserwatorjum warszawskiego.

= „**Elektrę" Straussa** wystawiono dotychczas w Dreznie, Frankfurcie, Monachjum i Berlinie.

= Bar. **Rezniczek** ma zostać następcą Aleksandra Birnbauma, dotychczasowego kapelmistrza opery komicznej w Berlinie („Signale").

= **Kongres muzyczny** odbędzie się w Wiedniu od 22—26 maja, połączony z uroczystościami setnej rocznicy śmierci Józefa Haydna. Zapowiedziano kilkadziesiąt odczytów z zakresu historji i teorji muzyki, które między innymi wygłoszą znani uczeni muzyczni i profesorowie: Kretzschmar, Riemann, Sandberger, J. Wolf, Kroyer, Adler, Friedländer, Rietsch, Torchi, Chilesotti, Gasperini, Barclay-Squire, Wooldridge, Pirro, Maclean itd. Będą roztrząsane najciekawsze kwestje z dziedziny wiedzy muzycznej. Po raz pierwszy świat naukowy muzyczny dowie się także o dawnej naszej muzyce, o której albo nic nie wiedziano, albo bardzo niewiele, albo mylne miano wiadomości. Tym informatorem będzie dr. Adolf Chybiński, który wygłosi na kongresie referat p. t. „Über die polnische Musik des XV und XVI Jahrhundertes und ihre Beziehungen zur westlichen Kunst", będący kwintesencją niedawno wydanej rozprawy referatu: „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku".

= W artykule pod tytułem „**Stanisław Wyspiański a muzyka**" zamieszczonym w „Dzienniku Polskim" № 92 z dnia 20 lutego r. b., porusza L. Różycki kwestję stosunku Wyspiańskiego do muzyki, a szczególnie do Wagnera. Obok bardzo trafnych uwag o muzyce dzieł Wyspiańskiego, znajdujemy przypuszczenie, że Wyspiański, pisząc „Legendę", był pod wpływem Wagnera, jeżeli już w tym czasie (1892) znał jego dramaty muzyczne. W tej kwestji ważne będą słowa, jakie wyrzekł Wyspiański w latach przed 1892 w Wiedniu, jeszcze przed wyjazdem do Paryża. Było to po przedstawieniu „Walkirji". Wyspiański, wychodząc z budynku Opery Dworskiej, porwany czarem muzyki i poezji wielkiego mistrza z Bayreuth, powiedział, że będzie pisał takie dramaty, aby literatura polska miała także swego „Lohengrina". Które z jego później napisanych dramatów było dla niego tym „polskim Lohengrinem" trudno dziś osądzić, jednak bezwarunkowo, wpływ Wagnera w utworach Wyspiańskiego jest zupełnie trafnie spostrzeżonym.

= W ostatnich tygodniach **Sembrich-Kochańska** wystąpiła po raz ostatni na scenie opery nowojorskiej. Program składał się z drugiej sceny aktu pierwszego opery „Don Pasquale", z aktu drugiego „Cyrulika sewilskiego" i aktu pierwszego „Traviaty". Teatr był przepełniony. Śpiewaczkę przyjmowano owacyjnie. Scenę przybrano tak kwiatami, że sprawiała wrażenie olbrzymiego bukietu. Występujący ra-

zem z Kochańską Caruso ucałował ręce 50-letniej koleżanki wobec publiczności i ofiarował jej puhar pamiątkowy. Zarząd Tow. Opery nowojorskiej wręczył śpiewaczce dyplom pierwszego członka honorowego tej Opery oraz również puhar pamiątkowy, takiej wielkości, że potrzeba było dwuch chłopców, aby wnieśli go na scenę. Koleżanki, koledzy i orkiestra złożyli śpiewaczce również podarunki, burmistrz zaś Nowego Jorku, p. Seth Low, doręczył jej w imieniu tysiąca wielbicieli wspaniały naszyjnik z pereł. Dnia następnego Paderewski, Caruso i dyrektor Opery, Damrosch, wydali na cześć Kochańskiej bankiet w hotelu Astora.

Kochańska (z domu Sembrich), jedna z pierwszorzędnycb śpiewaczek koloraturowych, ur. w r. 1858 w Galicji, córka nauczyciela muzyki, już w 4 r. uczyła się gry fortepianowej, a w 12 r. wstąpiła do konserwatorjum we Lwowie i byla uczennicą przyszłego swego męża, pianisty, Wilhelma Stengel'a. Naukę śpiewu rozpoczęła w 23 r. życiu. Nauczycielami jej byli: Rokitański w Wiedniu, a następnie Lamperti (młodszy) w Medjolanie. Debiutowała w r. 1877 (po dwuletnich studjach) na scenie teatru włoskiego w Atenach.

= **Ostatni sezon w Bayreuth**. Czytamy w „Musica“: We Francji Bayreuth już nie w modzie. Turyści, odwiedzający Bayreuth, nie czują się więcej w obowiązku udawania ekstazy przed świątynią wagnerowską, tak samo jak nie są zmuszeni do okazywania wzruszeń archeologicznych przed piramidami. A więc krytykują: to dekoracje, które o ile czasem są wspaniałe, o tyle znów bywają w niektórych częściach mierne, to kostjumy bogów w „Złocie Renu“, które tworzą dziwną harmonję barw, to głosy śpiewaków... Pomimo tego jest coś w Bayreucie, co porywa umysły. Lohengrin, dyrygowany wspaniale przez syna mistrza, a śpiewany przez p. Dalmorés (francuski tenor) wypadł nadzwyczajnie. Zespoły—zawsze w Bayreucie wzorowe—w Lohengrinie są wprost wspaniałe z podwójnego punktu widzenia gry i dźwięku. Hans Richter sam jest rękojmią pięknego wykonania „Pierścienia Nibelungów“. Usterki pewnych śpiewaków maleją wobec piękna w interpretacji orkiestralnej. Przedewszystkiem „Parsifal“ stanowi wyższość Bayreuthu. „Trudno myśleć bez dreszczy o chwili upadku ostatniego dzieła Wagnera“—pisze p. Brussel, współpracownik czasop. „Misica“. Od czasów Van Dycka nie można odnaleźć „Parsifala“. Dwaj artyści, odtwarzający tę rolę w tym roku, stali dużo niżej zadania. Za to pp. Clarence i Whitehill, występujący kolejno w roli Amfortasa, byli wprost wzniośli. P. Leffler-Burckard w roli Kundry, przypominała najpiękniejsze chwile p. Materny. Jest to chyba największą pochwałą. Te dwie artystki „śpiewały“, co nie zawsze jest zwyczajem w interpretacji Bayreutowskiej. Panowie Michael Bulling i Dr. Muck dyrygowali, zmieniając się, „Parsifalem“. A co do estetyków, pragnących zachować w całej czystości swoje uczucia „antiwagnerowskie“, to niech się strzegą i nie przestępują nigdy progów teatru w Bayreuth: będą narażeni na nawrócenie.

Bibljografja.

Prof. Grzegorz Lubomirski.—*Podręcznik Harmonji, ułożony w 32 lekcjach.—Nakładem Leona Idzikowskiego w Kijowie. 1909 rok.*

Wśród obecnych podręczników praktycznych z tej gałęzi wiedzy muzycznej, nowowydany p. Lubomirskiego zaliczyć można do rzędu najlepszych. Autor bowiem (jak i w poprzednim swym podręczniku „Teorja Muzyki“) zwrócił na siebie uwagę prasy wielce dostępnym wykładem o ściśle logicznem następstwie działów tej nauki. Podręcznik ułożony jest w zakresie wymagań konserwatorjów rosyjskich. Każda lekcja (rozdział podręcznika) zawiera zadania, oraz umiejętnie obmyślane przykłady. Przy końcu zaś działów znajdujemy szereg pytań, na które odpowiedzi stanowią zwięzłą treść poprzedzających je lekcji „Podręcznik Harmonji“ p. Lubomirskiego przynosi niewątpliwie dużą usługę przy nauce tego przedmiotu, jako jeden z najbardziej dostępnych. *Al. W.*

P. Jarosław Leszczyński (lwowianin) zapoczątkował nadzwyczaj cenne wydawnictwo. Jest nim **„Bibljoteka polskich przewodników operowych i koncertowych“** na wzór niemieckich Konzert- lub Opernführer'ów. Tom I zawiera barwnie skreślone „Objaśnienie do dramatu muzycznego Ludomira Różyckiego p. t. „Bolesław Śmiały“, z dodaniem krótkiego życiorysu kompozytora i charakterystyki jego twórczości. „Objaśnienie“, napisane przez fachowca, zawiera szczegóły strony mu-

zycznej „Bolesława Śmiałego“ i ilustrowane jest licznymi przykładami nutowymi. Praca p. Leszczyńskiego zasługuje na gorącą pochwałę. *Ch.*

USTAWA „Związku Polskiej Młodzieży muzycznej.“

§ 1. Nazwa Towarzystwa „Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej“.

§ 2. Działalność rozciąga się na Warszawę.

§ 3. Członkami założycielami są: Karolina *Nawroczyńska*—pianistka, Karolina *Zagórska*—pianistka, Henryk *Sieciński*—artysta-skrzypek, Wieńczysław *Brzostowski*—pianista.

§ 4. *Celem* Towarzystwa jest podniesienie wśród członków poziomu ogólnego wykształcenia w kierunkach artystycznym i naukowym.

§ 5. *Działalność.* Wyżej wskazany cel Towarzystwo osiągać będzie: a) przez organizowanie kursów naukowych zarówno specjalnych muzycznych, jak i ogólnokształcących, b) utrzymanie własnej bibljoteki i czytelni dla członków; c) ogłaszanie konkursów muzycznych zarówno twórczych jak i wykonawczych; d) organizowanie koncertów, zabaw, wieczorów i odczytów na rzecz Towarzystwa; e) utrzymywanie taniej kuchni dla mniej zamożnych członków.

§ 6. Członkowie dzielą się na:
a) honorowych,
b) protektorów,
c) rzeczywistych.

§ 7. Członkami honorowymi mogą być osoby, które oddały specjalne usługi Towarzystwu i wogóle ludzie zasłużeni na polu działalności społecznej. Członków honorowych mianuje na wniosek Zarządu Zebranie Ogólne.

§ 8. Członkami protektorami mogą być wszyscy pełnoletni, przyjęci przez Zarząd drogą balotowania na skutek rekomendacji 2 ch członków, wnoszący do kasy Towarzystwa jednorazowo conajmniej 100 (sto) rubli, lub corocznie 25 (dwadzieścia pięć) rub.

Prawa i obowiązki członków protektorów są równe prawom i obowiązkom członków rzeczywistych.

§ 9. Członkiem rzeczywistzm może zostać każdy pełnoletni Polak, pracujący na polu muzycznem Członków rzeczywistych przyjmuje Zarząd drogą balotowania wskutek rekomendacji 2-ch członków. Członek rzeczywisty płaci rubla wpisowego i 30 kop. składki miesięcznej, wnoszonej na początku każdego miesiąca.

Uwaga. Do przyjęcia na członka Związku potrzebna jest conajmniej połowa głosów członków Zarządu.

§ 10. Członek Towarzystwa nie wykonujący swych obowiązków, jakie wkłada nań Statut, zostaje wykreślony z Towarzystwa większością głosów.

§ 11. Członkowie Towarzystwa mają prawo a) uczęszczać na kursa samokształcenia organizowane przez Towarzystwo b) korzystać z bibljoteki i czytelni, c) uczęszczać za pół ceny na koncerty i odczyty organizowane przez Towarzystwo, d) korzystać na dogodnych warunkach z tanich kuchni Towarzystwa e) przyjmować udział w Ogólnych Zebraniach z prawem wyrażania swych poglądów, wyboru i wybieralności.

§ 12 Sprawami Towarzystwa kieruje Ogólne Zebranie i Zarząd.

§ 13. 1) *Ogólne Zebranie* członków zwołuje się w miarę potrzeby, w każdym razie raz na rok w pierwszym kwartale 2) O terminie ogólnego zebrania Zarząd zawiadamia członków przynajmniej na 2 tygodnie przed Zebraniem za pośrednictwem miejscowej prasy. 3) Ogólne Zebranie jest prawomocne, o ile przyjmuje w nim udział co najmniej połowa członków Towarzystwa. 4) W razie jeżeli w oznaczonym terminie nie przyjdzie wymagana liczba członków, Zarząd w ciągu miesiąca obowiązany zwołać nowe Ogólne Zebranie, które staje się prawomocnem bez względu na ilość przybyłych członków.

(D. n.).

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Michałowski Aleksander. Gradus ad Parnasum de M. Clementi· Choix d'études. 1 50

Niedzielski J. Szkoła teoretyczno-praktyczna na skrzypce. 3.00

Nowakowski J. Szkoła na fortepian. Wydanie nowe powiększone. 3.00

Paschalski K. Szkoła na wiolonczelę (w druku).

Rosen M. Gammes et Exercices journalieres pour violon 1.50

Różycki Al. A. B. C. Elementarna szkoła na fortepian. 3.00

Rzepko Wł. Szkoła na harmonium czyli fisharmonię (Melodykon) lub fortepian. 2.00

Troszel W. Szkoła do śpiewu na głos Sopranowy i Mezzo-Sopranowy. Część I Rb. 1 65 Część II Rb. 1.35. Komplet 2 50

Vaccai N. Praktyczna szkoła śpiewu. 1 50

Zientarski R. Teoretyczno-praktyczna szkoła na fortepian. 2 00

Podręczniki dotyczące muzyki.

Biernacki M. M. Zasady muzyki przyjęte i zalecone przez Instytut Muzyczny w Warszawie. Wydanie II poprawione, przerobione i uzupełnione (Bibl. teoretyczna Warsz. Konserw. Muzycznego). 1 20

Kleczyński Jan. Słownik wyrazów używanych w muzyce. — 60

Kowalski Teofil Ks. Dr. Nauka śpiewu. Podręcznik do użytku domowego w szkołach i gimnazjach. — 30

Lobe J. C. Katechizm muzyki, z niemieckiego przełożył J. Kleczyński. Wydanie 5-te. — 60 W oprawie — 80

Maszyński Piotr. Początki śpiewu. Podręcznik do nauki śpięwu zbiorowego. (Bibl. teoretyczna Warsz. Konserwat. Muzycznego) 1 50

Noskowski Z. Kontrapunkt, kanony, warjacje i fuga. Wykład praktyczny. Dzieła przyjęte przez Instytut Muzyczny w Warszawie. Bibliot. teoretyczna Warsz, Kons. Muz. 2 40

Prout Ebenezer. Formy muzyczne. Tłomaczył prof. M. Zawirski. (Bibliot. teoretyczna. Warsz. Konserwat. Muzycznego. 2 40

— Nauka instrumentacyi. Spolszczył Gustaw Roguski. 1 20

Richter E. F. Zasady harmonji, z dodaniem teoryi harmonicznej Weitzmana. oraz chorałów polskich uzupełnił Jan Karłowicz. Dzieło przyjęte przez Inst. Muz. w Warszawie. 2 00

Rzepko Wł. Muzyk, jako przewodnik zespołów. (Dyrektor) z 2-ma tablicami. — 15

— O frazowaniu w śpiewie.

— Zasady nauki śpiewu oparte na podstawie fizjologji. — 35

Sikorski Józef. Doręcznik muzyczny. Treściwe przedstawienie muzyki dzi iejszej, ze szczególnem baczeniem na potrzeby miejscowe i t. d. 1 00

Żeleński Wład. Nauka pierwszych zasad muzyki. 1 00

Żeleński Wł. i Roguski G. Nauka harmanji oraz pierwszych zasad kompozycyi. 3 00

Wydawnictwa do śpiewu zbiorowego.

Na cztery głosy męskie.

Maszyński Piotr. Chóry męskie bez wtóru. 30 utworów oryginalnzch. 1 50

— Lutnia. Pierwszy wybór kwartetów męskich, polskich i obcych kompozytorów, zawiera 219 pieśni w partyturze.
Tom I, II, III, V, VI po 1 —
Tom IV (pieśni ludowe — 60

— Raptularzyk „Lutni". 25 pieśni na chór męski, wybranych z utworów wykonywanych na koncertach Warsz. Tow. Śpiewaczego „Lutnia" w latach od r. 1887—1901. Wydanie ozdobne. format kieszonkowy. W opr 1 —

Moniuszko St. Ośm pieśni na chór męski, opracował Zygmunt Noskowski. Partytura rb. 1.50 Głosy I/II Tenor, I/II Bas po — 30

Noskowski Z. Dwanascie pieśni ludowych. Partytura kop. 75, głosy I/II Tenor, I/II Bas po — 30

— Sześć pieśni ludowych. Partytura kop. 75, 4 głosy po — 20

Rzepko Wł. Requiem, na basy unisono i na choralny trzygłos tenorów (ad libitum) z towarzyszeniem melodykonu lub organu. Partytura rb. 1. Tenor I, II, III po kop. 10. Bas — 20

— Stabat Mater. Partytura. — 60

Na cztery głosy mieszane.

Maszyński Piotr. Lirnik. Pierwszy zbiór utworów a capella, polskich i obcych kompozytorów. Tom I rb. 1.50, w oprawie rb. 1. 75 Tom II rb. 2.— w oprawie rb. 2 20,

— Pieśń o Mazurze, słowa Aksela, z towarzyszeniem fortepianu. Układ fortepianowy ze śpiewem rb. 1.20. Głosy chórowe: Sopran, Alt, Tenor, Bas po — 15

Surzyński Stefan. Ave Maria ad 4 voces inaequales, partytura kop, 40, 4 głosy po — 10 Hołd Najsłodszemu Sercu Jezusowemu. 20 pieśni na chór mieszany z towarzyszeniem organu lub harmonium. Partytura kop. 60, 4 głosy po — 45

Żeleński Wł. Boga Rodzico Dziewico! na 4 głosy mieszane z towarzyszeniem organu Partytura kop. 40, 4 głosy po — 10

— Noc majowa, słowa M, Gawalewicza, na chór mieszany i głosy solowe z towarzyszeniem fortepianu. Partytura 1 20
Głosy chórowe: Sopran, Alt, Tenor, Bas po — 15